

2011

Sylvia Molloy: teoría y ficción

Milagros Ezquerro

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Ezquerro, Milagros (Primavera-Otono 2011) "Sylvia Molloy: teoría y ficción," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 73, Article 9.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss73/9>

This Tributo a Sylvia Molloy is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

SYLVIA MOLLOY: TEORÍA Y FICCIÓN

Milagros Ezquerro

Université de Paris-Sorbonne Paris IV

Yo trabajo mucho con lo autobiográfico porque soy perezosa y me cuesta inventar, o porque acaso sea incapaz de hacerlo. Prefiero recurrir a cosas que me han ocurrido o que han ocurrido a otros. Tengo bastante buena memoria y archivo no sólo recuerdos, sino pedacitos de relatos que leo o que oigo contar y luego los uso en mi ficción.

Sylvia Molloy

*E*sta declaración de Sylvia Molloy resume admirablemente dos características esenciales de su prosa narrativa: el recurso autobiográfico, por una parte, y el papel de la memoria personal como almacén de materiales ficcionales, por otra. Lo que llama la atención es que la escritora siente la necesidad de justificar esas características, que no le aparecen como virtudes, sino más bien como defectos. El recurso autobiográfico es resultado de la pereza, o, todavía peor, de la incapacidad de inventar, presuponiendo que la capacidad de inventar historias es superior a la de narrar sucesos reales que le han ocurrido a uno mismo o a algún conocido. Este recurso requiere una buena memoria, cualidad menos aristocrática, desde luego, que la imaginación, pero que a la escritora le permite almacenar no sólo recuerdos propios, “sino pedacitos de relatos que leo o que oigo contar y luego los uso en mi ficción.” He aquí la confesión de un modo de escribir ficción que se parece mucho a un “bricolage” poco glorioso, que, desde luego, a ningún escritor, o por lo menos a muy pocos, se le ocurriría confesar. Y sin embargo, esta “confesión” describe con precisión una modalidad de funcionamiento de la escritura, que

es la de Sylvia Molloy, pero que es también la de muchos escritores (y no los menores!) que elaboran sus ficciones a partir de sus propias vivencias, y gracias al dinamismo de la memoria, que es un archivo, pero también una máquina de producir relatos, imágenes, o como diría Cervantes, patrañas.

Es interesante detenernos en el título del libro, publicado en 2003, que reúne textos breves cuya filiación genérica es dudosa ya que no son cuentos, sino relatos o retazos claramente autobiográficos, pero que a menudo desembocan en una reflexión o bien, digamos, filosófica, o bien meta-literaria, o bien ambas cosas a la vez. *Varia imaginación*¹ parece anunciar sucesos imaginarios, fantasiosos o fantásticos, cuando en realidad narra recuerdos personales y ajenos, viajes o escenas de la infancia, y habla fundamentalmente de la memoria, con lo cual pone de manifiesto, de modo sesgado, que memoria e imaginación no son incompatibles, ni mucho menos, veremos de qué modo.

El relato que abre el libro ostenta un título muy especial: “Casa tomada”. Tratándose del título de uno de los cuentos más conocidos de la literatura argentina, el supuesto plagio se transforma en re-apropiación de un segmento verbal que ha adquirido el estatuto de un verdadero mito literario. El carácter misterioso, enigmático, simbólico, inagotable del cuento cortazariano ha dado lugar a una multitud de lecturas y de interpretaciones, que bien podríamos calificar de “varia imaginación”, y que explican la fama del texto, y en particular del título. De entrada, con el título, el relato se vincula con la literatura, y más precisamente con la literatura fantástica, mientras que la primera frase sitúa la anécdota en el campo de los recuerdos personales, a la vez actuales (o al menos actualizados por el uso del tiempo presente): la narradora está “en vísperas de partir para Buenos Aires”, y pasados: todo lo relacionado con “la casa de mis padres”. Se instaura pues una serie de tensiones: entre lo fantástico y lo vivido, entre el presente y el pasado, entre Buenos Aires y un “aquí” impreciso, lugar de la residencia habitual de la narradora y de Pablo, entre Pablo y la narradora, cuyas percepciones de la misma realidad difieren definitivamente. Todos los elementos del relato se reparten entre ambos polos de esta serie de tensiones en cuyo centro está la casa, que es a la vez la casa del pasado (la casa de mis padres) y la casa de hoy (la que pertenece a otros dueños y que ha sido modificada). El nudo del drama es precisamente saber si la casa de hoy es o no es la casa del pasado: Pablo piensa que no, que está totalmente cambiada, y la narradora piensa que sí, que es la misma con cambios mínimos. Conflicto de las memorias que, comparando los mismos datos, sacan conclusiones opuestas: “Acaso los dos tengamos razón” concluye la narradora, acatando así la subjetividad de la memoria, que en vez de archivar, inventa, a partir de las vivencias de cada uno. Que el motivo del conflicto sea “la casa de mis padres” no es de extrañar, primero porque el título lo anuncia: en el cuento de Cortázar se trata también de la casa de los padres, que asimismo sufre una transformación inquietante. La casa, naturalmente, trae el recuerdo del pasado: cuando la narradora vivía en ella con sus padres, y sobre todo el recuerdo de la

madre defendiéndose de la invasión de las pelotas de los niños del colegio de al lado. Lo que la narradora silencia totalmente es la ausencia de continuidad entre generaciones: la casa de los padres no pasó a manos de las hijas, pues -lo sabemos en otro de los relatos, titulado “Levantar la casa”- al morir el padre, la madre vendió la casa diciendo que “le quedaba grande”. Como en “Casa tomada”, aunque por otros motivos, los hijos no pueden seguir viviendo en la casa de los padres que pasa a ser propiedad de otros dueños y sufre transformaciones. Esta ruptura generacional puede interpretarse de muchas maneras, pero sin duda está relacionada con la expatriación de la hija y su necesidad de volver al país de origen y de convencerse de que la casa de los padres “está igual que la última vez que la vi.”

Este relato breve puede considerarse como una re-escritura del cuento de Cortázar, una re-escritura que pasa por el filtro del recuerdo personal y no por una glosa o un análisis del texto, sino que, usando el título mítico, interpreta una anécdota autobiográfica a la luz sesgada y enigmática del cuento y de sus múltiples y virtuales lecturas. Sutil y fecunda hibridación del discurso crítico y del lenguaje narrativo.

Volvamos al relato epónimo, que narra retazos de recuerdos en torno a la madre y a las complejas relaciones madre-hija. Esta vez, la narración está en pasado y mezcla diversas épocas, en discontinuidad temporal. La figura de la madre, presente en la mayoría de los relatos, se caracteriza de entrada por dos rasgos que mucho tienen que ver con el libro que nos ocupa: la importancia de los recuerdos, y la manía de elaborar “conjeturas, invariablemente catastróficas”, o sea memoria e imaginación. Como suele ocurrir en las relaciones madre-hija, ésta le cuenta poco de su vida que se desarrolla en otro país, según lo dejan entrever algunas alusiones. Entonces “ella suplía lo no contado con la imaginación; y se preocupaba”. Está claro que lo que más le preocupa a la madre es la vida afectiva y sexual de su hija: los amigos o amigas que la llaman por teléfono tienen la voz de género indeterminado, o por lo menos de un género que ella no sabe determinar, lo cual la pone molesta. Hasta que un día se decide a hacerle una pregunta extraña, que suena a novela rosa o a serie televisiva: “decime ¿vos tenés un hijo en París?”. La madre pues, intrigada por la frecuencia de los viajes de su hija a París, se inventa el patético cliché decimonónico de la madre soltera que abandona a su hijo por motivos de convenciones sociales. Pero en realidad lo que apunta es su curiosidad por la misteriosa vida afectiva y sexual de su hija, pues barrunta -y no se equivoca- que la frecuencia de esos viajes sólo puede tener un motivo de esa índole. Entonces empieza entre la madre y la hija un juego de preguntas indiscretas y respuestas mentirosas, de sospechas disimuladas y falsas confesiones, digno de una novela sentimental: ambas saben que la una no cree lo que la otra le contesta, como si supiera la verdad pero quisiera que la otra la confesara por fin. Cuando la hija confiesa que todo era verdad salvo que el presunto amante era una mujer, algo pasa entre la madre y la hija, como si las cosas por fin

encontraran su justo lugar. El ambiente se distiende, salen a pasear, la madre quiere entrar a la iglesia, a pesar de no ser religiosa, y al salir le dice: “Yo no sé mucho de esos amores”, frase que suena como la que le dice Valentín a Molina cuando éste le confiesa que es homosexual en *El beso de la mujer araña*. Vos siempre tan literaria, Sylvia.

En el almuerzo que comparten en el restaurante, la hija le recuerda a la madre lo que ésta le dijo cuando salía para su primer viaje a Francia: “En Europa hay mujeres mayores que buscan secretarías jóvenes pero en realidad lo que buscan es otra cosa.” Esta advertencia, por supuesto bastante folletinesca, pone en evidencia que la madre, consciente o inconscientemente, barruntaba ya en aquella época las inclinaciones sexuales de la hija, pues lo más obvio hubiera sido que la pusiera en guardia contra los señores, jóvenes o mayores. Naturalmente, la madre ha olvidado el incidente, o más bien lo ha reprimido, en términos psicoanalíticos.

Este relato tiene una función importante en el libro, no por su posición, sino porque da título al conjunto. Pone de relieve las múltiples interferencias de la memoria y la imaginación en el movedizo pantanal de los recuerdos -verdaderos, inventados o reprimidos-, de las conjeturas, de lo imaginado, de lo olvidado. La condensación de diversas épocas del pasado le confiere una lógica narrativa muy peculiar que no se atiene a la concatenación de los sucesos, sino a la paulatina revelación de un conflicto encubierto. Escenifica un punto central de las relaciones madre-hija: el largo misterio en torno a la vida afectiva y sexual de la hija. Después de muchas interrogaciones, preguntas sesgadas, mentiras a medias, elucubraciones y denegaciones, resulta que la madre sabía sin saber que sabía, y la hija sabía que la madre lo sospechaba desde mucho antes de que fuera verdad. Estas relaciones recorren toda la obra narrativa de Sylvia Molloy, y también, aunque de manera más oblicua, su obra crítica, y aquí tocamos un aspecto generalmente silenciado que concierne a los críticos que escriben ficción (por decirlo de alguna manera), y a los escritores que escriben crítica literaria. Si pensamos en el *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust, o en la abundante obra crítica de Mario Vargas Llosa, nos damos cuenta a primera lectura que las características de la escritura, los temas, o por decirlo como el peruano “los demonios personales” son los mismos en la escritura ficcional y en la no-ficcional (utilizo el término en sentido amplio). Por no hablar de Borges, tan paradigmático. No quiero pretender que no hay diferencias entre los dos hiper-géneros (ficción / no-ficción), pues las hay, en particular en el tratamiento o procesamiento de los temas, de los personajes, de la problemática, de las obsesiones, de lo reprimido. Hay más o menos libertad, más o menos imposiciones, más o menos reglas, hay más o menos peso de la tradición, del canon, del “comme-il-faut” académico. Sin embargo afirmo que ambos son autobiográficos, aunque de modo distinto, que ambos utilizan la memoria: ¿qué otra cosa es la bibliografía de un ensayo o de una tesis, por ejemplo?, que ambos dan cuenta de obsesiones personales, de amores o

desamores, de manías o rencores, que ambos tienen modelos con los que se identifican, o “repoussoirs” para despotricar.

Basta repasar la lista de la obra ensayística de Sylvia Molloy para darse cuenta de las relaciones que mantiene con su obra narrativa. A este propósito se expresa de manera muy lúcida en una entrevista que le hicieron para Clarín (21/10/11), unos meses atrás:

¿La doble vertiente (escritora y crítica literaria), convive en armonía en vos? No solo conviven en armonía en mí sino que las necesito a las dos porque se alimentan la una de la otra. Cuando escribí *En breve cárcel* también estaba escribiendo *Las letras de Borges* y creo que hay contacto entre los dos textos; como creo que lo hay entre *Acto de presencia* y *El común olvido* en torno a la escritura del yo, la noción de identidad, la inestabilidad de toda primera persona. La escritura autobiográfica me sigue preocupando, en los dos niveles, pero en este momento más desde la escritura creativa que desde la otra (no menos creativa).

Terminaré con otro de los rasgos fundamentales de la personalidad de Sylvia Molloy: su trilingüismo, o más precisamente su navegar entre tres lenguas. Sabido es que el español y el inglés fueron sus lenguas maternas, gracias a la rama paterna que era inglesa y seguía practicando su lengua dentro de la familia. Su madre era también de una familia de inmigrantes, franceses esta vez, pero los abuelos maternos dejaron de hablarles francés a los hijos a partir del tercero: así su madre, que era la octava, “nació monolingüe”. “Yo quise recuperar esa lengua materna, para que mi madre, al igual que mi padre, tuviera dos lenguas. Ser monolingüe parecía pobreza.” Huelga decir que el francés es la lengua de la madre, o sea que “está cargado de pasiones”, desde el principio y a lo largo de diferentes episodios de la vida de la escritora, como el que cuenta en el relato titulado “Saber de madre”:

El francés cobró nuevo ímpetu en mi vida cuando empecé a estudiar literatura francesa. Me deslumbró una profesora, apenas diez años mayor que yo.

Aquí se dan los ingredientes clásicos de los amores adolescentes: una pasión, a la vez amorosa e intelectual por un(a) profesor(a) joven que condensa, además de sus virtudes propias, el aura de una disciplina predilecta. La adolescente descubre la literatura francesa apasionadamente, a través de los gustos de la profesora, a los que se amolda, a pesar de que no correspondieran siempre a sus secretas predilecciones. Se entabla entre alumna y profesora una relación bastante íntima, ya que ésta le propone intercambiar, en su domicilio privado, lecciones de francés contra lecciones de inglés: la adolescente vive esta relación con cierta zozobra, temiendo dejar sospechar sus sentimientos amorosos, hasta que la profesora anuncia que se marcha de la Argentina. La escena de despedida, en presencia del marido, es una decepción para la niña que

no atina a decir nada y estrecha torpemente las manos. Entonces se introduce un elemento inesperado: la implicación de la madre que, dándose cuenta de la desazón de la niña, inventa un estratagema para permitirle despedirse de nuevo de la profesora:

Al día siguiente mi madre apareció con un par de juguetes. Son para los chicos, me dijo, lleváelos, decíle que ayer te olvidaste. Así podés darle a Madame X el beso que no le diste.

Así la madre, que hasta ahora no estaba implicada en la historia si no es de manera simbólica por su relación a la lengua francesa, se introduce con una función de personaje adyuvante, como un hada madrina que le permite a la adolescente realizar su deseo. Este final explica el título del relato “Saber de madre”, expresión ambigua que se refiere a un saber específico de las madres, que solo ellas pueden tener y desplegar para salvar a las hijas de las peores situaciones. La madre ha comprendido la desesperación de la hija, sin que ésta tuviera que explicárselo, y enseguida ha encontrado la mejor solución: eso es el “saber de madre”.

Indudablemente la figura de la madre y las relaciones madre-hija estructuran este libro de relatos y le dan su peculiar tonalidad tierna y nostálgica. Pero a la vez comprobamos que estos elementos, si bien son profundamente autobiográficos -o sea no solo en el plano del recuerdo, sino asimismo en el plano intelectual y literario-, se vinculan con el navegar entre lenguas y el vivir entre países y entre culturas. Sylvia Molloy es un modelo trans-cultural, trans-genérico, trans-fronterizo, trans-atlántico, por eso la queremos tanto.

NOTAS

1 Sylvia Molloy, *Varia imaginación*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, Ficciones, 2004 [2003]. Todas las citas remiten a esta edición.